
Jean Échenoz ou le récit ventriloque

Bruno Blanckeman



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6942>

DOI: 10.4000/narratologie.6942

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 213-220

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

Bruno Blanckeman, "Jean Échenoz ou le récit ventriloque", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 24 October 2014, connection on 23 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6942> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6942>

JEAN ÉCHENOZ OU LE RÉCIT VENTRILOQUE

Bruno BLANCKEMAN
Université de Caen

Jusqu'où est-il loisible d'aller trop loin ? A bien des égards, le vingtième siècle pourrait s'identifier à cette question. Dans le seul domaine de la littérature narrative, les expériences les plus stimulantes se sont mêlées aux expérimentations les plus hasardeuses, tantôt pour la plus grande gloire tantôt pour le plus douloureux supplice du texte, entité-fétiche que ses zélateurs souhaitèrent émanciper de toute finalité impure, quitte à l'asservir, parfois, à un surcroît de contraintes. Dans les années 1980, une génération d'écrivains, celle qui atteint en l'an 2000 sa pleine maturité, se trouva confrontée à une situation de non-retour, situation paradoxale puisqu'elle excluait, sinon la possibilité, du moins la tentation d'aller encore plus loin, encore plus en avant dans la déconstruction formelle, tout comme celle de faire marche arrière, d'en revenir à des modes de fiction traditionnels, hypothétiquement préservés. Font œuvre, dans cette génération, celles et ceux qui, par lassitude d'une certaine modernité, n'empoisent pas pour autant leur plume dans l'académisme le plus confit. Jean Échenoz offre, parmi d'autres, une illustration possible de ce phénomène, dont la principale gageure consiste en une renarrativisation avisée du roman. Dans cette perspective, la question de la voix se pose avec une acuité particulière, une voix qui pourrait d'emblée se définir comme la combinatoire d'éléments énonciatifs multiples, diversement réglés, dont elle résulte en qualité d'instance narrative centrale. Pour en étudier la manifestation, au hasard de quelques romans parmi la dizaine qui composent à ce jour l'œuvre d'Échenoz, nous en dégagerons successivement le principe – la dynamique ventriloque –, les effets – une ironisation des différentes strates du texte –, et, s'il est vrai

que certaines voix portent, les appels de sens qu'elle émet, de cette façon.

Souvent les personnages de Jean Échenoz traversent l'océan. Ils ne sont pas les seuls : le lecteur éprouve aussi la sensation d'être mené en bateau. A l'origine de cette suspicion, un jeu ou plutôt du jeu, du bougé dans la narration, quelques fractions de décalage entre histoire et récit, aussi éphémères que systématiques, donc qui fonctionnent à la fois comme surprise et comme attente. La voix s'altère en même temps qu'elle narre, elle devient autrement narrative, faussant imperceptiblement ses propres paramètres, selon différentes procédures conjuguées : un usage désaccordé des personnes grammaticales, un effet forcé de substitution modale, un recours indu aux indices usuels du récit. Il en va ainsi de l'emploi ambigu du pronom « on », qui régulièrement aplatit la fiction, en contrarie le relief, attire l'attention sur la narration elle-même dont la genèse, la prise, les angles constituent, en transparence de la fiction, un intérêt à part entière.

Sous ces latitudes en effet, l'homme est pratiquement inconnu des animaux qui ne se méfient pas de lui : on les abat d'un revers de main, les moustiques, sans même qu'ils cherchent à fuir (...). Eût-on voulu prendre une photo que leurs essaims, voltigeant devant l'objectif, eussent obscurci la vue mais on n'avait pas d'appareil, on n'était pas là pour ça. Ayant bouché les trous d'aération de son couvre-chef, on avançait en se battant les flancs. Une fois, on aperçut un ours blanc trop éloigné pour être hostile.¹

Une double voix se dispute ici la narration, la dédouble en deux régimes compétitifs, l'un porté vers un premier pôle (le Nord romanesque de la référence : personnages, expédition, épreuves), l'autre tendu vers un second (le Sud linguistique de l'énonciation : la personne grammaticale et ses vicissitudes, le « on » partagé entre une posture impersonnelle à fonction généralisatrice, une posture collective à fonction épique, une posture dialogique, à fonction affective). Cette manipulation en recoupe parfois une autre, qui consiste à faire résonner les modes, essentiellement le conditionnel, ce qui

¹ *Je m'en vais*, Éditions de Minuit, 1999, pages 54-55.

permet, par un travail sur la nuance hypothétique, d'entretenir le romanesque, en ménageant un suspense, en ouvrant des pistes éventuellement proleptiques, et de le mettre à distance, en renvoyant la fiction à son propre illusionnisme, à son ordre de détermination strictement imaginaire :

« Préférant croire que les choses s'arrangeraient, Victoire se mit en quête d'un hôtel correct où passer le temps de voir venir. Ensuite elle aviserait. Au pire elle finirait toujours par décrocher quelque emploi de vendeuse ou de caissière, trouver quelque amant moins indélicat que Gérard, faire même en dernière extrémité la pute à l'occasion, nous verrions. Nous n'étions pas pressée. Nous n'envisagerions ce point vraiment qu'en toute dernière extrémité. En attendant nous prîmes une chambre à l'hôtel Albizzia. »²

Par ailleurs, différents indices, informatifs, descriptifs, qualificatifs, cautionnent la fiction, en l'inscrivant dans un maillage logique serré, mais contribuent à la dérégler, en outrepassant leur rôle, en ordonnant une contre-performance, en rompant une dynamique réaliste par ailleurs stimulée.

« Il s'arrêta devant une officine de tatouage en vitrine de laquelle se trouvaient exposés toute espèce de modèles. Outre les motifs mineurs pour timorés – petites fleurs et petits animaux-, de plus vastes sujets réservés aux vrais amateurs représentaient des scènes entières, reines de la nuit, héros de la jungle ou léopards body-buildés »³.

« Trois femmes venues de quartiers moins pourvus liaient en fagots des branches mortes de causerie. Du ras du sol au bleu du ciel voletaient des papillons, volaient des papillons, voltigeaient des perruches et s'élançaient des escadrilles de corneilles. Un couple homosexuel de rats palmistes, avant de s'engager sur la chaussée, risquait des coups de museau pusillanimes à gauche, à droite, à gauche, etc. »⁴.

² *Un an*, Éditions de Minuit, 1997, page 46.

³ *Les Grandes Blondes*, Éditions de Minuit, 1995, page 147.

⁴ *Les Grandes Blondes*, Éditions de Minuit, 1995, page 165.

Le principe du roman ventriloque consiste en un cumul de ces différents jeux. La voix procède d'une surface narrative, voix de gorge qui relate et combine une intrigue romanesque, et d'une profondeur organique, voix de ventre qui remonte du corps de la langue, des mécanismes de la fiction, en fait vibrer les cordes, ce qui, somme toute, est une façon comme une autre de lutter contre leur usure, d'empêcher qu'elles ne se nouent en ficelles, bref détourne l'attention sur l'organe lui-même, sur sa faculté d'articulation et de médiation. Le récit semble dialoguer avec lui-même, mais sans exclusivité autonymique. Le dérèglement des compétences narratives n'obère pas la puissance de narration elle-même : elle en décape les aspérités et tourne en dérision les nécessaires automatismes. L'écrivain ne se résout pas à un usage inhibé de la fiction, ressassant sa vaine défection, son complexe d'arbitraire, mais entend, en toute mauvaise foi autant qu'en bonne intelligence, raconter une histoire, ce qui suppose d'emblée l'acceptation de conventions. Par son statut ambigu, la voix narrative permet une ironisation du romanesque, condition même de son déploiement, qui touche à la fois la préfiguration et la configuration du récit.

La préfiguration renvoie aux codes, génériques ou subgénériques, et aux modèles qui déterminent, de façon plus ou moins perceptible, l'écriture de tout roman. A cet égard, Échenoz creuse l'écart, par voix narrative interposée, entre les multiples contraintes du genre et leur actualisation. Portraits et introspection, voix qui campe, du dehors comme du dedans, le personnage sont ainsi systématiquement déformés, à la cocasse :

« Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus. Ils étaient tous deux vêtus de complets sombres et bien ajustés, Ripert pour paraître plus grand, Bock pour paraître moins gros. Ce dernier arborait une large cravate crémeuse sur une chemise en tergal chocolat, ce qui lui donnait une allure confuse de souteur et de petit déjeuner. »⁵

« J'ai vieilli, nom de Dieu, pense-t-il. Je n'aurais pas cru que ça m'arriverait. On peut se demander si la

⁵ *Cherokee*, Éditions de Minuit, 1983, page 32.

présence de Donatienne ne pousserait pas cet homme, ordinairement peu soucieux de son apparence, à interroger sur ce chapitre un miroir. On peut se demander s'il en est conscient. On peut aussi s'en foutre éperdument. »⁶

Le personnage retrouve *de façon réservée* son droit de cité : il n'est pas, comme naguère, exclu du champ de la fiction ou dissous dans des flux discursifs qui en débordent les limites singulières ; il n'est plus, comme jadis, encagé dans des approches psychoréalistes. L'ironie permet d'en proposer, avec circonspection, quelques tracés : s'il caricature des personnages annexes, l'écrivain approfondit, dans le creux de la narration, des figures principales, héros lunaires, fugitifs, solitaires, une figuration marquée, tant dans ses modalités que dans son contenu, par l'incertitude, la porosité, l'évanescence. Le trafic des instances narratives relève en cela du parti-pris anthropologique : il exprime la volonté, commune aux écrivains de cette génération, de redéfinir le sujet au présent, d'en proposer des représentations (le temps n'est plus à sa déconstruction), mais trahit une difficulté à le concevoir comme entité complète, à en fixer une finition pleine et solide. Outre les lois du genre, le narrateur échenozien manipule les règles internes aux catégories romanesques, les activant dans le temps même où il les surcharge : Ripert et Bock appellent, par leur seule silhouette, des scènes d'action ; le blues de l'homme vieillissant, des scènes de sentiment, dans un cas la majeure, dans l'autre la mineure, l'axe et le contrepoint, du roman dit policier : *Cherokee* et *Les Grandes blondes* jouent en fait avec la mémoire de la littérature noire. Le récit ventriloque attire l'attention sur des modèles, qui filtrent l'histoire de façon exubérante. A cet égard, deux dominantes conditionnent une œuvre qui tente de se régler à leur interaction litigieuse : la tradition de certaines fictions imaginaires (polars, romans d'aventures, récits d'inspiration scientifique à la Jules Verne ou à la Kepler), la tradition des fictions critiques (antiromans, récits spéculaires, fantaisies expérimentales à la Roussel ou à la Queneau). Leur rencontre se développe volontiers en enjeu narratif parallèle, qui fait

⁶ *Les Grandes Blondes*, Éditions de Minuit, 1995, page 168.

sens en recoupant, par homologie, une problématique sociocritique complexe de la trace, de l'érosion, des modèles semi-effacés. Les histoires racontées ancrent en effet cette interrogation esthétique dans une réalité de civilisation des plus immédiates, marquée par la ville moderne et son architecture, entre rémanence et disparition des urbanismes (et des urbanités) à l'ancienne.

La configuration des romans relève pareillement d'une stratégie ironique. Grand ordonnateur des pompes fictionnelles, Échenoz mixe les voix, entrecroise les dialogues, glisse des inserts, fait de l'activité de régie narrative un spectacle à part entière, qui détourne l'attention du montage même de la fiction, relevant toujours de connexions sophistiquées. L'histoire de *Je m'en vais* est ainsi racontée par un narrateur d'opérette, qui rappelle la figure de l'écrivain omniscient comme les personnages de *La Belle Hélène* le modèle homérique. Ce narrateur décline tous les rôles du répertoire : détenteur de savoir et pédagogue, version encyclopédiste (« Simples tumulus de pierres entassées par les premiers explorateurs de la région pour marquer leur passage, les cairns avaient d'abord servi de points de repère mais ils pouvaient aussi parfois contenir des objets témoignant de l'activité passée dans la région ») (65) ou version présentateur de JT (« Mais nous ne pouvons, dans l'immédiat, développer ce point vu qu'une actualité plus urgente nous mobilise : nous apprenons à l'instant, en effet, la disparition tragique de Delahaye » (62) ; témoin et confident, côté cour (« il y aurait là un monde énorme avec douze orchestres et quatorze buffets, trois cents célébrités issues de toutes les sphères et deux ministres au dessert ») (247), côté cœur (« – et cela je me l'explique mal, moi qui suis là pour témoigner qu'Hélène est hautement désirable ») (183), côté café du commerce (« Pour le moment il se repose, bien que personne ne se repose jamais vraiment, on dit parfois, on imagine qu'on se repose ou qu'on va se reposer mais c'est juste une petite espérance qu'on a ») (130) ; voyeur et préfet des mœurs (« elle réagit avec violence et se mit à vouloir le griffer et le mordre puis, abandonnant toute retenue, le dégraffer tout en s'agenouillant en vue de va savoir quoi, ne fais pas l'innocent, tu sais parfaitement quoi » (239). Le burlesque résulte d'une

caricature des seules instances narratives : la voix fait problème, plus que ce qu'elle énonce. Son dérèglement est donc proportionnel au retour de situations traditionnellement romanesques, dont la dimension stéréotypée procède moins de la charge effective (après tout, elles correspondent à des plis de comportement) que de l'articulation (les sédiments, discursifs et esthétiques, qui en figent l'expression et le sens). Il s'agit d'élaborer, entre plusieurs points de fuite parodiques, les conditions d'une parole romanesque légitime, d'un discours de fiction crédible, c'est-à-dire apte à saisir la mesure de son propre temps. Pour cette raison, l'ironie vise aussi les actes de locution et d'énonciation que prend en charge la voix narrative. Différents états de langue circulent, correspondant à des degrés d'usage et d'usure plus ou moins prononcés, avec une prédilection pour les clichés d'époque (« J'ai une marge décisionnelle indépendante de toute autorité, prévenait l'androïde principal d'une des séries »⁷). L'auteur leur objecte son propre style, un art d'assembler angles de vue, éclats de voix, perspectives de narration dans des structures, sémantiques et syntaxiques, assouplies, formules ludiques, associations de mots légèrement décalées, constructions et rythmes en suspend, toujours normés, rarement conformes :

« Victoire devint sale et bientôt débraillée, de plus en plus de monde semblait avoir de plus en moins envie de la prendre en stop, d'autant moins qu'elle semblait ne plus même trop savoir, quand on la prenait, dire sa destination »⁸

Sa propre voix se tient là, en dépôt des instances apparentes, dans les liens sinueux qui assurent la dynamique narrative, l'évaluent en situation, et lui assignent, pendant qu'un narrateur bouffon fait éventuellement diversion, quelque objectif plus classique, de l'ordre de la connaissance. Les romans d'Échenoz entretiennent ainsi l'illusion de s'énoncer à côté des voix consacrées, qu'elles s'apparentent au timbre classique (la voix d'auteur, la tenue d'autorité énonciative) ou moderne (voix par défaut des écritures blanches, dont la mutité vaut matité ; voix par excès des

⁷ Lac, Éditions de Minuit, 1989, pages 73-74.

⁸ *Un an*, Éditions de Minuit, 1997, pages 96-97.

écritures avant-gardistes, qui portent à saturation leurs instances composites). Il en résulte une relation ironique du roman au récit qui l'institue, du texte ainsi produit à l'inter-texte qui le génère, de l'œuvre créée aux lecteurs qui la découvrent. La voix narrative, tout en relatant une histoire, pointe ses paramètres constitutifs : une voix interne double la voix fictionnelle, ce qui suscite, côté lecteur, l'illusion romanesque – on écoute l'histoire, on s'y intéresse, on veut connaître la fin – et la connivence ludique – on s'amuse avec les codes, on les repère tout ou partie, selon sa propre fréquentation de la littérature, son assiduité cinéophile, son degré d'imprégnation télévisuelle... Parfois aussi, le malaise : où situer l'auteur, saisi entre plusieurs voix et de multiples registres, comme embusqué depuis un non-lieu propre, et qui pourtant raconte une histoire spécifique ?

« Bruit derrière elle à l'autre bout du fil. Ah, fit-elle, voilà mon mari. Bruit de mari caractéristique, en effet, bruit de baiser mouillé du mari trempé qui rentre à la maison. Si tu voyais ce qui tombe, dit Victoria. Et je t'embrasse et caetera. Si c'était juste pour ça, tant qu'à faire, Meyer eût préféré qu'elle n'appelât pas. »⁹

Jean Échenoz fait du statut même des instances énonciatives un élément de fiction parallèle, simultanément opérateur et modérateur du romanesque. Dans cette pratique du récit ventriloque, dans les perspectives en faux-semblant et les effets de trompe-fiction qui en résultent, s'élaborent des romans habiles à mettre en scène les temps de société-spectacle, les âges du virtuel, du différé, du spectral, et à les représenter en s'en désinvestissant partiellement, en retrait de leur énonciation, comme s'ils étaient déjà accomplis, depuis un à-côté de leur propre temps qui en fait autant de vanités drolatiques.

⁹ *Nous Trois*, Éditions de Minuit, 1992, pages 112-113.